



TITLE:

1980-90年代の香港映画産業における俳優と監督の境界線——ジャッキー・チェン、ツイ・ハーク、ジョニー・トー (Abstract_要旨)

AUTHOR(S):

雑賀, 広海

CITATION:

雑賀, 広海. 1980-90年代の香港映画産業における俳優と監督の境界線——ジャッキー・チェン、ツイ・ハーク、ジョニー・トー. 京都大学, 2020, 博士(人間・環境学)

ISSUE DATE:

2020-03-23

URL:

<https://doi.org/10.14989/doctor.k22529>

RIGHT:

許諾条件により本文は2020-12-31に公開

(続紙 1)

京都大学	博士（ 人間・環境学 ）	氏名	雑賀 広海
論文題目	1980－90年代の香港映画産業における俳優と監督の境界線 ——ジャッキー・チェン、ツイ・ハーク、ジョニー・トー——		
(論文内容の要旨)			
<p>本論文は、香港映画の黄金期を代表する、ほぼ同世代の三人のアクション映画（武侠映画やカンフー映画）の監督、ジャッキー・チェン（1954年生）、ツイ・ハーク（1950年生）、ジョニー・トー（1955年生）をとりあげ、主に次の二つの観点、すなわち、監督と俳優との関係性（しばしば同一人物）、そして産業としての映画の製作形態という観点から、比較考察をおこなうもので、各々の監督に捧げられた三部（各部がそれぞれまた三つの章からなる）で構成されている。</p> <p>まず最初に「序論」において、先行研究に批判的に言及しながら、三人の監督が選ばれた動機が提示される。それによると、三者はそれぞれ異なる方法で映画産業内における監督と俳優の境界を体現しているという。基本的にその様態を明らかにすることが、本論の主眼となる。</p> <p>ジャッキー・チェンを扱う第1部は、順に「父と子、監督と俳優」、「ハードボディから離れて」、「肉体と形象」と題された三つの章からなる。ここにおいて、『笑拳怪招』（1979年、邦題「クレージーモンキー」）や『酔拳』（1978年、邦題「ドラंकモンキー」）などの作品の具体的な分析を通じて、俳優から監督へとその境界を乗り越えていくジャッキーが、監督優位の伝統的な関係性をあえて混乱させ転倒させることで、俳優が監督を凌駕するかのようなイメージを作り上げていく経緯がたどられる。論者はまた、監督を「父」に、俳優を「子」になぞらえることで、家父長的権威とその転覆というメタファーを使っているが、ジャッキーの場合それが同一人物のうちで起こっているのである。</p> <p>この変化はすでにブルース・リーによって先取りされていたものではあるが、独立プロダクションの登場によって、コメディとカンフーの融合が図られることで、リーの禁欲性とは対照的に、ジャッキーにおいて、みずからの身体を遊戯的で反復的にさらす独自のギャグやスペクタクルへと変容していくことになる。そこには、「肉体の形象化」とも呼びうる操作を介して、マゾヒズム的な快楽すら垣間見ることが指摘される。さらに論者は、そうした様態に類似する早い例を、バスター・キートンのサイレント映画に見いだして比較している。</p> <p>つづいてツイ・ハークを論じる第2部は、「監督システムの混乱」、「演じる監督」、「人間と動物」と題された三つの章からなる。ツイ・ハークはジャッキーとは対照的に、監督の立場から俳優の領域へと足を踏み入れているが、そこで起こっているのは、監督と俳優との境界線に絶えず揺さぶりをかけつつ、監督としての身体をカメラの前に押し出</p>			

すことで、監督の主観性を通して観客に物語世界を見せる、という手法である。これはある意味でジャッキーとは反対のベクトルをもつが、その背景にあるのは、フランスのヌーヴェルヴァーグの影響を受けた、作家主義の思想や香港ニューウェーブの批評と映画産業であったことが指摘される。

具体的な分析の対象となるツイ・ハーク作品としては、『蝶變』（1979年）や『地獄無門』（1980年、邦題「カニバル・カンフー／燃えよ！食人拳」）や『刀』（1995年、邦題「ブレード／刀」）などで、それらにおいてはまた、中心と周縁、身体の人間性と動物性、カメラの視線の客観性と主観性のあいだの関係も揺らぎ、それぞれ後者、つまり周縁や動物性や主観性が前者を凌駕する様子が明らかにされていく。

最後に、ジョニー・トーを論じる第3部は、順に「映画産業と政治」、「父と監督のメロドラマ」、「1997年と遊戯」の三つの章で構成される。俳優と監督の二つの役割を対照的なかたちでこなしたジャッキーとツイ・ハークにたいして、ジョニー・トーは、別の主演俳優によって雇われた監督という性格をもつが、俳優に従属する監督というこの特異な位置から、いかにして監督の特権性が獲得されていくか、言い換えるなら、監督としてのトーが父権的な秩序をいかに再建していくかの過程が第3部での問題となる。具体的には、『愛的世界』（1990年）、『阿郎的故事』（1989年、邦題「過ぎゆく時の中で」）、『真心英雄』（1998年、邦題「ヒーロー・ネバー・ダイ」）などの映像分析を通じて、ジョニー・トーがいかに俳優の身体を過剰なまでに統御することで、俳優と監督との境界線を明確化しているかが明らかにされていく。こうした父権的秩序の再建はまた、『無味神探』の場合におけるように、作品の物語の次元において対応関係が見いだされるものもある。

さらにこの第3部では、ジョニー・トーのそうしたアプローチが、文化大革命後の香港の左派映画（つまり少なくとも表面上は中国共産党を支持する映画会社が製作した作品）の傾向性や、1997年の香港返還にともなうノスタルジック的回帰の現象とも無関係でありえないことが論じられる。以上のように本論文は、三人の香港映画の監督の比較考察を通じて、黄金期の一断面を鮮やかに浮かび上がらせている。

(論文審査の結果の要旨)

本論文は、香港映画のいわゆる黄金期を代表する三人の監督、具体的にはジャッキー・チェンとツイ・ハークとジョニー・トー、および彼らの作品の比較分析を通じて、この時代の特筆を浮かび上がらせようとするものである。

この分野における従来の研究が、オーソドックスな通史的記述、作家に関するモノグラフ、映画ジャンル論、カルチュラル・スタディーズなどに集中しているのにたいして、本研究は、三人の監督に共通の問題点をあぶりだすことで、きわめて斬新でオリジナルなアプローチを試みている。それとはすなわち、とりわけ身体性という観点から見た俳優と監督との関係性という問題設定であり、詳細で的確な映像分析によって論証していくスタイルは高く評価される。このテーマの設定は、たとえばジャッキーとツイ・ハークに顕著なように、監督も俳優も同時にこなすという彼らの方法からおのずと導き出されるものでもある。

こうして、三人三様のあり方が、それぞれの作品の綿密な映像分析を通じて明らかにされていく。ジャッキーが俳優から監督へとその境界を乗り越えていったとするなら、ツイ・ハークは反対に監督の立場から俳優の領域へと足を踏み入れる。たとえば落下の表象によって、自己の身体をギャグ化しスペクタクル化しつつ、それを何度もくりかえし観客にさらすことでジャッキーが文字通り体現して見せるのは、「子」としての俳優が「父」としての監督を凌駕しようという、家父長的権威の転倒をめぐる可能性である。ジャッキーがそれを自己の身体のうちで演じて見せている以上、そこにはマゾヒズム的な性格が潜んでいることが正当にも指摘されている。

一方、これにたいしてツイ・ハークにおいて起こるのは、監督と俳優との境界線に絶えず揺さぶりをかけながらも、ジャッキーとは反対に、監督としての身体をカメラの前に押し出すことで、監督の主観性を通して観客に物語世界を見せる、という手法である。こうして回復された監督の特権性は、しかしながら、固定された安定なものではない、と論者は言う。なぜなら、いちど混乱状態を経験した俳優と監督の境界線は、つねに不安定性を内包していて、物語や登場人物のアイデンティティもつねに揺らいでいるからであり、その多様性にこそこの監督の特徴が見いだされる、と診断される。

ジャッキーとツイ・ハークの二人にたいして、三人目のジョニー・トーでは、彼が監督と俳優との一人二役をこなすという芸当は見られないものの、主演のスター俳優によって彼が監督として指名され雇われるという事態が起こる。ここで論者が問題とするのは、俳優に従属する監督というこの特異な位置から、いかにして監督の特権性が獲得されていくか、言い換えるなら、監督としてのトーが父権的な秩序をいかに再建していくかである。これに関して、具体的な作品の詳細な映像分析を通じて明らかにされるは、ジョニー・トーがいかに俳優の身体を過剰なまでに統御することで、俳優と監督との境界線を明確化しているか、ということである。

このように本論文は、監督と俳優の関係性をめぐる三人三様のあり方を解釈する点

で独自性が見られるが、さらに加えて、そうした異なるスタイルを説明するうえで、重要な観点として、映画製作の産業的な側面の差異に光を当てる。このスタイルもまた本論文の特筆すべき点である。すなわち、まずジャッキーにおいては、独立プロダクションの登場によって、コメディとカンフーの融合が図られることで、みずからの身体を遊戯的で反復的にさらす独自のギャグ化やスペクタクル化が加速することになる。そこには、「肉体の形象化」とも呼びうる操作を介して、マゾヒズム的な快樂すら垣間見えることも指摘される。

次に、ジャッキーとは反対のベクトルをもつツイ・ハークにおいては、その背景にあるのが、フランスのヌーヴェルヴァーグの影響を受けた、作家主義の思想や香港のニューウェーブの批評と映画産業であったことが指摘される。

最後にジョニー・トーでは、監督の父権的回復をもくろむ彼のアプローチが、文化大革命後の香港の左派映画（つまり少なくとも表面上は中国共産党を支持する映画会社が製作した作品）の傾向性や、1997年の香港返還にともなうノスタルジック的回帰の現象とも無関係でありえないことが論じられる。

このように、映像作品（テキスト）を映画産業という文脈（コンテキスト）との密接な関係性のなかでとらえなおすという点に、本論文の大きな特徴があるが、それだけではない。ハリウッド映画との比較、ヌーヴェルヴァーグとの隠れた関係にも言及され、さらに、ジェンダー論、ポストコロニアリズム、受容美学といった先鋭的な方法論を織り交ぜながら論を展開させている点もまた高く評価される。

よって、本論文は博士（人間・環境学）の学位論文として価値あるものと認める。また、令和2年2月7日、論文内容とそれに関連した事項について試問を行った結果、合格と認めた。

なお、本論文は、京都大学学位規程第14条第2項に該当するものと判断し、公表に際しては、当該論文の全文に代えてその内容を要約したものとすることを認める。